Nahed El-Dib

DICHTUNG UND GESCHICHTE

Eine vergleichende Studie über die Lage des Geschichtsdramas in der ägyptischen und deutschen Literatur

In Heimito von Doderers Roman "Die Dämonen" wird die Bewahrung 'der Zeit' in der Erinnerung als Lebensbewältigung angesehen. In einem Gespräch zwischen Frau Ruthmayr und dem Kammerrat Neuberg heißt es:

> "Jede wirkliche und richtige Befassung mit der Geschichte gar nirgends anders hintreffen könne, als 'in's Schwarze der Gegenwart' (wie ein großer Schriftsteller gesagt hat) und immer wieder nur in diese führe...". Die Vergangenheit ist nichts Festliegendes, wir gestalten sie immer neu. Die ungeheuren Massen ihrer Tatsachen sind nichts, unsere Auffassung davon aber ist alles. Darum muß jede Zeit von neuem Geschichte schreiben; und dabei wird sie immer die toten Tatsachen gerade jener Perioden wieder erwecken und zum Leben durchglühen, deren wiederkehrende Gebärden ihr das verwandt anklingende Innere bewegen."[1]

Diese Aussage bildete für mich den Ausgangspunkt, um den folgenden Vergleich zu wagen. Es wird der Versuch unternommen, ein deutsches Theaterstück und ein ähnliches ägyptisches nebeneinanderzuhalten mit dem Ziel, das historische Drama beider Kulturen näher zu untersuchen und auf mögliche Gemeinsamkeiten (Unterschiede sind eine Selbstverständlichkeit) hinzudeuten.

Bertolt Brechts "Leben des Galilei" (1938/39; 1945/46) und Lenin Er-Ramlys "Willkommen Ihr Beys" ("Ahlan yā Bakawāt")[2] (1988) haben einen gemeinsamen Ausgangspunkt. In beiden Werken werden 'die toten Tatsachen gerade jener Perioden wieder erweckt und zum Leben durchglüht, deren wiederkehrende Gebärden ihnen das verwandt anklingende Innere bewegen'. Während die Handlung in Brechts Bühnenstück

---

[1] Doderer, Heimito von: Die Dämonen. Nach der Chronik des Sektionsrates Geyrenhoff. 2 Bde. München o.J. [1956]. Bd. I. S. 108ff.

[2] Bey, Bei (türk. Beg. 'Herr'): früherer türkischer Titel besonders für höhere Beamte und Offiziere. Seit der Osmanenzeit verliehener Ehrentitel in Ägypten. Mit der Zeit allgemein für vornehme Herren, die fast nichts leisten.

das Italien des 16. Jahrhunderts darstellt, läßt der ägyptische Dramatiker die Hauptgeschehnisse seines Werkes im Ägypten des 18. Jahrhunderts stattfinden.

Galilei (1564-1642), der als Vater der modernen Physik gilt, dient bei Brecht dazu, eine allgemeine Wahrheit zu veranschaulichen. Die historische Gestalt, die für Neues und Fortschrittliches ist und zum Schluß doch versagt, ist im ägyptischen Stück durch zwei Figuren dargestellt. Zwar sind diese keine historischen Gestalten wie Galilei, doch ist die Zeit, in die sie versetzt werden, Diskussionsgegenstand. Während der eine fest an seine Sache glaubt und trotz Folterinstrumenten standhaft bleibt, versucht der zweite, 'seine liebe Haut zu retten', indem er sich den neuen Lebensverhältnissen anpaßt.

Brecht sah bei Anbruch des 'atomaren Zeitalters' (während seiner Arbeit an der amerikanischen Fassung des 'Leben des Galilei') in Galileis Verbrechen (dem Widerruf) die 'Erbsünde der modernen Naturwissenschaft'. Für ihn war Galileis 'soziales Versagen' der Anlaß, eine dem Volk verbundene, sich ihrer Verantwortung von der Menschheit und der Geschichte bewußte Wissenschaft zu fordern.

Im ägyptischen Theaterstück "Willkommen Ihr Beys" geht es um eine dramatisierte Lesart der letzten zwei Jahrhunderte aus der Geschichte Ägyptens, um darüber hinaus die allgemeine Frage zu erörtern: "Worin besteht die Freiheit eines Menschen?"

Nāder (arab. 'der Sonderling'), der einfache Zeichenlehrer aus der Provinz, stattet seinem (ehemaligen) Schulfreund Dr. Borhān (arab. 'Beweis') einen Besuch ab. Der letztere, Universitätsdozent für Computerwissenschaften, lebt nach seiner Rückkehr aus den Vereinigten Staaten, wo er promoviert hat, in einer luxuriösen Wohnung in Kairo. Es geschieht während einer regen Diskussion über die Errungenschaften der Wissenschaft im 20. Jahrhundert und die Prognosen für das sich nähernde 21. Jahrhundert, daß sich plötzlich das Tageslicht in eine Dämmerung verwandelt. Nach einer Art Explosion und Erdbeben befinden sich beide Freunde an einem ihnen unbekannten Ort. Dazu stellen sie fest, daß ihre Uhren, die auf 12 Uhr mittags gezeigt haben, statt vorwärts rückwärts laufen.

Zuerst glauben beide, daß sie bei den 'Siebenschläfern' angelangt seien, doch allmählich stellt sich heraus, daß sie sich im Kairo des Jahres 1210 (nach der Hidğra), d.h. 1796 n. Chr., befinden. Es ist also die Zeit der Mamelucken.[3] Jeder der beiden steht jetzt vor einer

[3] Mamelucken: (Mamluken) italien., zu arab. malaka "besitzen" urspr. Militärsklaven türkisch-kaukasischer oder slawischer Herkunft, die seit dem 9.

andersartigen Herausforderung: Anpassung oder Untergang, wie Borhān die Lage sieht; Entwicklung oder Nichtsein nach Nāders felsenfester Überzeugung. Doch über eins sind sich beide Freunde einig: Sie sind der Ansicht, daß ihre Aufgabe darin besteht, der zurückgebliebenen Gesellschaft, mit der sie gezwungen sind, in dieser Grube der Geschichte zu leben, zu helfen, aus ihrer geistigen Ohnmacht und Gleichgültigkeit herauszukommen, um mit dem Zeitalter der Atomspaltung und des Computers Schritt zu halten.

Der ägyptische Dramatiker möchte dieses Theaterstück als Warnruf an Regierende und Regierte richten:

> Es hat sich als grundsätzlich falsch herausgestellt, daß Geschichte sich nicht wiederholt. Sie kann sogar rückwärts laufen und zwar dann, wenn ihr die Möglichkeit der Vorwärtsbewegung nicht gewährleistet wird. Die Dekadenz vieler Kulturen soll einen sprechenden Beweis dafür liefern.

Ich setze zunächst bei Brechts 'Galilei' einen Ausgangspunkt für die Untersuchung an mit dem Ziel, den Tatbestand dieses Werkes als 'historisches Drama' zu prüfen. Brecht stimmte mit Lessing überein, der sich schon früh im 19. Stück der "Hamburgischen Dramaturgie" mit der Frage, wieweit der Schriftsteller bei der Wahl historischer Volbilder an die wirklichen Vorgänge gebunden ist, beschäftigte:

> Nun hat Aristoteles längst entschieden, wieweit sich der tragische Dichter um die historische Wahrheit zu kümmern habe; nicht weiter, als sie einer wohleingerichteten Fabel ähnlich ist, mit der er seine Absichten verbinden kann. Er braucht die Geschichte nicht darum, weil sie geschehen ist, sondern darum, weil sie so geschehen ist, daß er sie schwerlich zu seinem gegenwärtigen Zweck besser erdichten könnte. Findet er diese Schicklichkeit von ungefähr an einem wahren Fall, so ist ihm der wahre Fall willkommen: aber die Geschichtsbücher erst lange darum nachschlagen, lohnt der Mühe nicht.[4]

Das Stück "Das Leben des Galilei" hat für Brecht einen gesellschaftlich-ästhetischen Zweck; denn indem die Geschichte Galileis zum

---

Jahrhundert in den islamischen Ländern einen großen Teil der Heere stellten. Aus ihnen gingen die herrschenden Oberschichten in Ägypten und Syrien hervor. 1250 kam die türkische Mameluckendynastie der Bahriten an die Macht, unter deren Herrschaft Ägypten mit Syrien einer der mächtigsten Staaten des Vorderen Orients wurde. Sie verloren ihr Reich 1517 an die Osmanen, blieben aber als Feudalherren weiterhin bestimmender Faktor, bis sie 1811 einem Massaker zum Opfer fielen, nachdem sie 1798 Napoleon I. geschlagen hatten.

[4] Hecht, Werner: Bertolt Brecht. Berlin 1969. S. 243.

Darstellungsmedium der eigenen Gegenwart wird, verändert sie die Qualität des wirklich historischen Stoffes. Damit gewinnt das Geschichtsdrama bei Brecht neue Möglichkeiten. Mit Hilfe seines epischen Theaters will Brecht "einen sechsten Sinn für Geschichte erzielen". Die Verwirklichung dieses Zieles sieht er erreicht, wenn das Geschichtsbewußtsein zu einer eigenen, gleichsam ästhetischen Qualität wird.

Hier ist es von Bedeutung, die Beziehung Brechts zum Geschichtsdrama näher zu betrachten. Es ist bekannt, daß die Form des historischen Dramas von Brecht nicht sehr bevorzugt war. Trotzdem hat er den Stoff "Galilei" gewählt. Es scheint in einer bestimmten Qualität des Stoffes zu liegen. Brecht sieht nämlich in Galilei einen der geistigen Väter und Wegbereiter des "wissenschaftlichen Zeitalters". Galilei ist aber zugleich der Wissenschaftler, der versagt. Gerade dieses Versagen verurteilt Brecht als Verrat an der Wissenschaft und an der Gesellschaft. Durch diese Situation glaubt Brecht, Parallelen zur Gegenwart finden zu können, mit dem Ziel, den Blick auf die Verantwortlichkeit der Wissenschaftler in Deutschland zu lenken; wobei Brecht deren Aufgabe nur darin sah, die "Mühseligkeit der menschlichen Existenz zu erleichtern"[5] und den Weg für die heraufkommende "Neue Zeit" zu ebnen. Deshalb schrieb er den "Galilei", als er Nachricht von der Spaltung des Uran-Atoms durch die deutschen Physiker erhielt. Hier muß aber betont werden, daß die zwei Fassungen des Stückes auch zwei entgegengesetzte Meinungen Brechts darstellen. Bei der ersten Fassung wußte Brecht Galilei zu schätzen und sprach von dem "großen Galilei", während er in der zweiten Fassung, die Brecht aus aktuellen Gründen ändern wollte (der Fall Oppenheimer), Galilei als einen Verbrecher darstellt. Die Gestalt 'Galilei' scheint also Brecht nützlich für seine Intention zu sein, nämlich die Verantwortung des Wissenschaftlers herauszufordern. Die Begründung, warum Brecht für sein Thema eine historische Gestalt wählte und doch an seine Zeit dachte, sieht er darin:

> Inmitten der schnell wachsenden Finsternis über einer fiebernden Welt, umgeben von blutigen Taten und nicht weniger blutigen Gedanken, der zunehmenden Barbarei, die unhemmbar in den vielleicht größten und furchtbarsten Krieg aller Zeiten zu führen scheint, ist es schwer, eine Haltung einzunehmen, die sich für Leute an der Schwelle einer neuen und glücklichen Zeit schicken mag. Deutet nicht alles darauf hin, daß es Nacht wird, und nichts, daß eine neue Zeit beginnt? Soll

[5] Brecht, Bertolt: Leben des Galilei. Frankfurt/Main 1969. S. 125.

andersartigen Herausforderung: Anpassung oder Untergang, wie Borhān die Lage sieht; Entwicklung oder Nichtsein nach Nāders felsenfester Überzeugung. Doch über eins sind sich beide Freunde einig: Sie sind der Ansicht, daß ihre Aufgabe darin besteht, der zurückgebliebenen Gesellschaft, mit der sie gezwungen sind, in dieser Grube der Geschichte zu leben, zu helfen, aus ihrer geistigen Ohnmacht und Gleichgültigkeit herauszukommen, um mit dem Zeitalter der Atomspaltung und des Computers Schritt zu halten.

Der ägyptische Dramatiker möchte dieses Theaterstück als Warnruf an Regierende und Regierte richten:

> Es hat sich als grundsätzlich falsch herausgestellt, daß Geschichte sich nicht wiederholt. Sie kann sogar rückwärts laufen und zwar dann, wenn ihr die Möglichkeit der Vorwärtsbewegung nicht gewährleistet wird. Die Dekadenz vieler Kulturen soll einen sprechenden Beweis dafür liefern.

Ich setze zunächst bei Brechts 'Galilei' einen Ausgangspunkt für die Untersuchung an mit dem Ziel, den Tatbestand dieses Werkes als 'historisches Drama' zu prüfen. Brecht stimmte mit Lessing überein, der sich schon früh im 19. Stück der "Hamburgischen Dramaturgie" mit der Frage, wieweit der Schriftsteller bei der Wahl historischer Volbilder an die wirklichen Vorgänge gebunden ist, beschäftigte:

> Nun hat Aristoteles längst entschieden, wieweit sich der tragische Dichter um die historische Wahrheit zu kümmern habe; nicht weiter, als sie einer wohleingerichteten Fabel ähnlich ist, mit der er seine Absichten verbinden kann. Er braucht die Geschichte nicht darum, weil sie geschehen ist, sondern darum, weil sie so geschehen ist, daß er sie schwerlich zu seinem gegenwärtigen Zweck besser erdichten könnte. Findet er diese Schicklichkeit von ungefähr an einem wahren Fall, so ist ihm der wahre Fall willkommen: aber die Geschichtsbücher erst lange darum nachschlagen, lohnt der Mühe nicht.[4]

Das Stück "Das Leben des Galilei" hat für Brecht einen gesellschaftlich-ästhetischen Zweck; denn indem die Geschichte Galileis zum

---

Jahrhundert in den islamischen Ländern einen großen Teil der Heere stellten. Aus ihnen gingen die herrschenden Oberschichten in Ägypten und Syrien hervor. 1250 kam die türkische Mameluckendynastie der Bahriten an die Macht, unter deren Herrschaft Ägypten mit Syrien einer der mächtigsten Staaten des Vorderen Orients wurde. Sie verloren ihr Reich 1517 an die Osmanen, blieben aber als Feudalherren weiterhin bestimmender Faktor, bis sie 1811 einem Massaker zum Opfer fielen, nachdem sie 1798 Napoleon I. geschlagen hatten.

[4] Hecht, Werner: Bertolt Brecht. Berlin 1969. S. 243.

Darstellungsmedium der eigenen Gegenwart wird, verändert sie die Qualität des wirklich historischen Stoffes. Damit gewinnt das Geschichtsdrama bei Brecht neue Möglichkeiten. Mit Hilfe seines epischen Theaters will Brecht "einen sechsten Sinn für Geschichte erzielen". Die Verwirklichung dieses Zieles sieht er erreicht, wenn das Geschichtsbewußtsein zu einer eigenen, gleichsam ästhetischen Qualität wird.

Hier ist es von Bedeutung, die Beziehung Brechts zum Geschichtsdrama näher zu betrachten. Es ist bekannt, daß die Form des historischen Dramas von Brecht nicht sehr bevorzugt war. Trotzdem hat er den Stoff "Galilei" gewählt. Es scheint in einer bestimmten Qualität des Stoffes zu liegen. Brecht sieht nämlich in Galilei einen der geistigen Väter und Wegbereiter des "wissenschaftlichen Zeitalters". Galilei ist aber zugleich der Wissenschaftler, der versagt. Gerade dieses Versagen verurteilt Brecht als Verrat an der Wissenschaft und an der Gesellschaft. Durch diese Situation glaubt Brecht, Parallelen zur Gegenwart finden zu können, mit dem Ziel, den Blick auf die Verantwortlichkeit der Wissenschaftler in Deutschland zu lenken; wobei Brecht deren Aufgabe nur darin sah, die "Mühseligkeit der menschlichen Existenz zu erleichtern"[5] und den Weg für die heraufkommende "Neue Zeit" zu ebnen. Deshalb schrieb er den "Galilei", als er Nachricht von der Spaltung des Uran-Atoms durch die deutschen Physiker erhielt. Hier muß aber betont werden, daß die zwei Fassungen des Stückes auch zwei entgegengesetzte Meinungen Brechts darstellen. Bei der ersten Fassung wußte Brecht Galilei zu schätzen und sprach von dem "großen Galilei", während er in der zweiten Fassung, die Brecht aus aktuellen Gründen ändern wollte (der Fall Oppenheimer), Galilei als einen Verbrecher darstellt. Die Gestalt 'Galilei' scheint also Brecht nützlich für seine Intention zu sein, nämlich die Verantwortung des Wissenschaftlers herauszufordern. Die Begründung, warum Brecht für sein Thema eine historische Gestalt wählte und doch an seine Zeit dachte, sieht er darin:

> Inmitten der schnell wachsenden Finsternis über einer fiebernden Welt, umgeben von blutigen Taten und nicht weniger blutigen Gedanken, der zunehmenden Barbarei, die unhemmbar in den vielleicht größten und furchtbarsten Krieg aller Zeiten zu führen scheint, ist es schwer, eine Haltung einzunehmen, die sich für Leute an der Schwelle einer neuen und glücklichen Zeit schicken mag. Deutet nicht alles darauf hin, daß es Nacht wird, und nichts, daß eine neue Zeit beginnt? Soll

[5] Brecht, Bertolt: Leben des Galilei. Frankfurt/Main 1969. S. 125.

> man also nicht eine Haltung einnehmen, die sich für Leute schickt, die der Nacht entgegengehen?[6]

Im weiteren führt er dann aus, daß: "Die glücklichen Zeiten nicht wie der Morgen nach durchschlafener Nacht kommt."[7]

'Galilei' galt für Brecht als ein Geschichtsdrama mit einem speziellen Gegenwartsbezug.[8] Es geht Brecht um die Bedeutung einer wissenschaftlichen Haltung, die drei Jahrhunderte zurückliegt und trotzdem noch zeitgemäß ist, denn "mit Beispielen kann man es immer schaffen, wenn man schlau ist", sagt der kleine Andrea in der ersten Szene des Stücks. Es soll also durch die vergangene "zwischenmenschliche Beziehung" im Stück dem Zuschauer der Ausweg gezeigt werden, wie er seine Probleme bewältigen kann. Die gesellschaftliche Wirklichkeit gewinnt hier an historischer Sicht, wenn man sie aus einem kritischen Abstand betrachtet, der einen fremden Blick auf sie erlaubt. Dieser fremde Blick läßt die Eingriffsmöglichkeiten entdecken.

In diesem Zusammenhang spricht Brecht von 'Historisieren' und 'Verfremdung', weil er sie als Wechselbegriffe sieht:

> Verfremdung heißt also Historisieren, heißt Vorgänge und Personen als historisch, also als vergänglich darstellen. Dasselbe kann natürlich auch mit Zeitgenossen geschehen, auch ihre Haltungen können als zeitgebunden, historisch, vergänglich dargestellt werden.[9]

Was man im Werk als einmaligen, an vergangene Zeiten gebundenen gesellschaftlichen Vorgang erkannt hat, kann aus der jetzigen Perspektive betrachtet bzw. kritisiert werden. Dadurch, daß Brecht zwischen der Zeitebene des Vergangenen und der des Gegenwärtigen zu vermitteln versuchte, ist es ihm gelungen, diesen historischen Stoff zur Praxis zu machen.

---

[6] Hecht, Werner: Bertolt Brecht. A.a.O. S. 131.

[7] Ebd.

[8] "Die geschichtsphilosphisch hergeleitete Formulierung der Gegensätze eines experimentellen Theaters, 'eines Theaters des wissenschaftlichen Zeitalters', ist der aktuelle Anlaß, weswegen Brecht sich für die Gestalt und die Leistung Galileis interessierte." Müller, Klaus-Detlef: Bertolt Brecht, Leben des Galilei. In: Walter Hinck (Hrsg.): Geschichte als Schauspiel. Deutsche Geschichtsdramen. Interpretationen. Frankfurt/M. 1981. S. 240-254. Hier. S. 244.

[9] Bertolt Brecht: Über eine nichtaristotelische Dramatik. In: Bertolt Brecht: Gesammelte Werke 15. Frankfurt/Main 1967. S. 302.

Ausgehend von der These, daß die Behandlung historischer Stoffe durch die Autoren der Gegenwart letzlich immer zeitgeschichtliche Tendenzen enthält, kann das analysierte ägyptische Theaterstück Auskunft über das Geschichtsverständnis junger ägyptischer Dramatiker geben. Dazu kann ein Vergleich der Einzelergebnisse der beiden untersuchten Werke einen Beitrag zur Behandlung des Verhältnisses von Geschichte und Dichtung in beiden Kulturkreisen leisten.

Dramen, die im historischen Kostüm im Grunde 'zeitlose' oder doch gegenwärtige Probleme zur Sprache bringen, hatten in Ägypten bereits Abd Er-Rahmān Shauky ("Al Fatā Mahrān", "Ta'r Allāh"), Mahmūd Diāb ("Bāb El-Fotūh"), ʿAbd El-ʿAzīz Hammoūda ("Ibn El-Balad"), Farūq Ǧueida ("Dimā' ʿalā Sitār ek-Kaʿba") u.a. geschrieben.

Doch halte ich das 1989 erschienene Theaterstück "Willkommen Ihr Beys" von dem jungen ägyptischen Dramatiker Lenin Er-Ramly für einen geeigneten Forschungsgegenstand, und zwar haben mich folgende Gründe zur Bearbeitung dieses Stückes angeregt:

1. Das ägyptische Theaterstück weist, meiner Meinung nach, Ähnlichkeit mit Ernst Jüngers utopischem Roman "Eumeswil" (1977) auf.

Exkurs: Zum Verhältnis Roman - Drama

Es scheint hier notwendig zu sein, auf die Wesensmerkmale der literarischen Formen "Roman" und "Drama" näher einzugehen.

Der Roman ist eine freie Form der Dichtung; in ihm wird berichtet, erzählt, beschrieben, geschildert u.a. Es können dramatische Dialoge, innere Monologe und lyrische Gedichte verwendet werden. Der Roman will also nicht den Ausschnitt, die Episode, er will das Ganze, die Welt mit unzähligen Episoden und Einzelheiten, bei denen er selbstvergessen verweilt.

Wenn man dazu davon ausgeht, daß der Roman die Form ist, die dem Leser die Möglichkeit zum Nachdenken bietet, so könnte man ihm das Drama gegenüberstellen, das das poetische In-Szene-Setzen von Ereignissen und Situationen zum Thema hat.

Eugène Ionesco beschreibt das Drama mit folgenden pointierenden Worten:

> Man läßt lebende Figuren, die zugleich wirklich und erfunden sind, auf der Bühne auftreten. Man kann dem Bedürfnis nicht wehren, sie vor sich sprechen und leben zu lassen. Etwas Ausgedachtem Fleisch und Blut zu geben, ist ein wunderbares und unersetzliches Abenteuer.[10]

[10] Ionesco, Eugène: Meine Erfahrungen mit dem Theater (Expérience du théatre). In: Nouvelle Revue Francaise. Feb. 1958.

Der historischen Dichtung ist aber besondere Aufmerksamkeit zu widmen. Hatte David Hume Mitte des 18. Jahrhunderts Dichtung und Geschichte noch als zwei gegenläufige, einander ausschließende Bewegungen beschrieben, so wurde später das Verhältnis von Dichtung und Geschichte neu überdacht. Beinahe alle erfolgreichen Schriftsteller schrieben Geschichtsdichtung (Roman, Drama, u.a.). Wir können Darstellungs- und Gestaltungsmittel voneinander scheiden, aber wir müssen trotzdem zugeben, daß bei allen Formen ästhetischer Vermittlung gemeinsame Ausgangspunkte vorhanden sind. Ist das Moment des Als-Ob, des Scheins nicht allen eigen? Daß das historische Drama und der historische Roman ein gemeinsames Terrain haben, bezweifelt niemand. Möchte man aber das Trennende hervorheben, so findet man es von Georg Lukács auf folgende Formel gebracht:

> Hat der Roman gesellschaftliches Leben in seinen vielfältigen Wechselwirkungen zum Gegenstand, so das Drama große gesellschaftliche Kollisionen; bleibt der Roman an die einzelnen historischen Momente stärker gebunden, so erfordert die dramatische Form Konzentration und unmittelbare Evidenz.[11]

Die Geschichte selbst handelt nicht; es ist der Mensch, der im Zusammenwirken mit den Umständen und dem Zufall Geschichte laufend erzeugt. Im Drama wird sie sozusagen in Handlung aufgelöst und entfaltet sich in spannungsvollen Beziehungen (Konflikten) zwischen Menschen im Rahmen eines geschichtlich vorgegebenen Handlungsspielraums. Der handelnde, ins Gesellschaftsganze eingreifende Mensch wird gestalterisches Zentrum des Dramas.

*

Im Roman "Eumeswil" von Ernst Jünger besitzt der Erzähler, ein Dozent für Geschichte, eine Apparatur, eine Art Computer, die gespeichertes enzyklopädisches Tatsachenwissen abrufbereit hält. Dazu vermag sie auch Personen und Vorgänge der Geschichte sinnlich zu vergegenwärtigen. Diese Zeitmaschine, "Luminar" genannt, überbrückt die Zeit nach Belieben und vermag sie sogar aufzuheben.

Im vorliegenden ägyptischen Drama ersteht die Geschichte neu als Schauspiel. Ereignisse einer versunkenen Epoche erscheinen räumlich. Zwar nicht durch eine dem "Luminar" ähnliche Apparatur, son-

---

[11] S. Georg, Lukács: Der historische Roman. Berlin 1955. S. 144. Vgl. 176 und 127.

dern - wie erwähnt - durch ein Erdbeben, dessen symbolische Bedeutung sehr klar zu erkennen ist. Das Erdbeben wird vielfach in literarischen, insbesondere in dramatischen Werken als auslösendes Moment des Untergangs gedeutet.

Beispielhaft dafür könnte Ödön von Horváths Stück "Pompeji", mit dem Untertitel "Komödie eines Erdbebens", das auf dem früheren Entwurf mit dem Titel "Sklavenball" basiert, erwähnt werden. Ausdrücklich wird hier vom Motiv des Erdbebens als Umwälzungsmoment Gebrauch gemacht. Erdbeben gilt als deutlichste Form, katastrophale Ereignisse zu schildern. In der Neuzeit wurde von diesem Motiv oft als Komödienthema Gebrauch gemacht, und zwar deshalb, weil die Tragödie heute, um mit Dürrenmatt zu reden, nicht mehr möglich ist, da sie Schuld und Verantwortung eines Einzelnen voraussetzt. Beides gibt es in unserer Welt nicht mehr, sie ist zu unberechenbar.

Die Geschehnisse, mit denen heute auch die ägyptische Gesellschaft konfrontiert ist, gelten als gefahrbringende 'Erdbeben'. Die zwei Hauptfiguren des ägyptischen Dramas begeben sich, wie im Roman "Eumeswil", in den Guckkasten selbst hinein. Sie werden zu unmittelbaren Teilnehmern der Szenen, in die sie hinunterfallen, d.h. es geht hier nicht um das bloße ästhetische Genießen der Geschichte, vielmehr verbinden sich darin das historische und das ästhetische Interesse.

2. In beiden Werken, in Brechts "Galilei" wie in Er-Ramlys "Willkommen, Ihr Beys", spielen gebildete Personen die Hauptrolle. Dem Physiker Galilei stehen ein Naturwissenschaftler und ein Zeichenlehrer gegenüber.

Brecht erfaßt den Galilei in der Gesamtheit seiner Lebensbeziehungen, in seiner Totalität. Die widersprüchlichsten Seiten stoßen in dieser Gestalt aufeinander, und doch wirkt sie wie aus einem Guß.[12]

Der ägyptische Dramatiker versucht, die Widersprüche des menschlichen Charakters, die Brecht in der Gestalt Galilei beschreibt, anhand der zwei Hauptfiguren zu veranschaulichen. Der gebildete Universitätsdozent Borhān möchte auf seine Bequemlichkeit nicht verzichten. Seine Haltung ist die des Überleben-Wollens, daher scheint ihm Anpassung als der sichere Ausweg. (Vgl. Galilei der 3. Fassung)

[12] Vgl. Mittenzwei, Werner: Bertolt Brecht. Von der "Maßnahme" zu "Leben des Galilei". Berlin, Weimar 1977. S. 276f.

Was die Gegenfigur Nāder reicher macht, ist seine Angst vor der kommenden Zeit, weil in ihm das Gesellschaftliche und das Individuelle herausgearbeitet wird. (Vgl. Galilei der 1. Fassung)

Somit könnte man die Auffassung vertreten, daß beide Gestalten zusammen ein Ebenbild der Gestalt Galilei bilden. (Es ist hier erwähnenswert, daß in den meisten von jungen Dramatikern verfaßten Theaterstücken eine fast durchgängige Struktur zu entdecken ist: die Hauptrolle wird von zwei entgegengesetzten Figuren getragen. Schwarz-Weiß, Gut und Böse sind scharf getrennt. Die Erklärung dafür wäre, meiner Meinung nach, darin zu finden, daß die jungen Dramatiker sich immer noch auf dem Wege zur Reife befinden. Dramen renommierter Schriftsteller Ägyptens, bis auf wenige Ausnahmen, sind in den letzten 10 bis 15 Jahren sehr spärlich geworden.)[13]

3. Beiden Werken ist gemeinsam, daß sowohl Brecht als auch Lenin Er-Ramly sich auf historische Fakten und Abläufe stützen.

Brecht ist bis in die Einzelheiten dem Standardwerk der Galilei-Forschung, Emil Wohlwills großer Monographie, gefolgt.[14] Obwohl Brecht den sozialgeschichtlichen Zusammenhang frei gestaltet hat, steht es fest, daß die innere Motivation wie auch die äußere Handlung weitgehend verbürgt sind.

El-Ǧabartis Buch "ʿAǧā'ib el aṯār fi et-tarāǧim wa el-aḫbār" ("Die Wunder der Altertümer in den Biographien und Erzählungen") war Er-Ramlys Hauptquelle. In diesem Buch registrierte der große ägyptische Geschichtsschreiber (1754-1822) die Geschichte Ägyptens zwischen 1690 und 1821. Es gilt als maßgebendes Standardwerk über die Geschichte Ägyptens in dieser Phase. Dieses Buch, das vor allem die Bedeutung der Ereignisse, die in anderen Büchern nur als bloße Daten und Fakten aufgezählt werden, herausstellte, wurde für Er-Ramly von großer Bedeutung, und zwar wegen der Einschätzung der Folgen, die aus der französischen Expedition wie auch der türkischen und englischen Besatzung Ägyptens resultierten.

Im Drama heißt es:

> Die Zukunft ist uns wohl bekannt. Nach zwei Jahren kommt die französische Expedition, die die Mamelucken besiegen wird. Ibrāhīm Bey wird dann nach Ġazza (Sinai) fliehen, Morād Bey nach Ǧirǧā (Oberägypten). Kurz vor dem Ende der Expe-

[13] Privattruppen gelten heute in Ägypten als Sonderfall, deren Behandlung außerhalb unseres Untersuchungsthemas liegt.

[14] Vgl. Wohlwill, Emil: Galilei und sein Kampf für die copernikanische Lehre. 3 Bde. Hamburg, Leipzig 1909–1926.

> dition wird Morād Bey mit den Franzosen einen Friedensvertrag abschließen. Doch wird er auf dem Weg hierher von der Pest befallen.[15]

Alle geschichtlichen Fakten und Einzelheiten, die im Bühnenstück vorkommen, stimmen mit dem, was in dem Nachschlagewerk El-Gabartis vorkommt, überein. Erst zum Schluß des Dramas, als die Handlung in die Gegenwart versetzt wird, steht der Zuschauer vor Bekanntem. Sobald Ereignisse der neuesten Gegenwart erwähnt werden, erübrigt sich für den Zuschauer jede Erläuterung, da die Vorgänge ihm vertraut sind. Probleme wie Überbevölkerung, Aberglaube, Analphabetentum, Frauenemanzipation u.a. verspürt er am eigenen Leibe.

Insbesondere wird das Problem der "Gleichgültigkeit", das leider von vielen mit dem "Vertrauen auf Gott" verwechselt wird, herausgearbeitet. An einer Stelle spricht ein orthodoxer Scheich:

> Die Europäer sind von Gott für Wissen und Fortschritt bestimmt. Ihre Forschungen und Entdeckungen stehen dann in unseren Diensten, damit wir uns unseren religiösen Pflichten zuwenden und damit ins Paradies gelangen. (S. 134)

Daraus kann abgeleitet werden, daß Brecht trotz einiger historischer Abweichungen sich durchaus an den äußeren historischen Verlauf der Ereignisse gehalten hat. Auch Lenin Er-Ramly vermochte in seinem Bühnenstück die aktuellen mit den historischen Aspekten wirksam zu verbinden. Gewährleistet ist sowohl das Wiedererkennen der Jetztzeit im Historischen als auch die Fremdheit der Jetztzeit durch ihre historische Darstellung.

4. Der Zeit wird in beiden Werken eine wesentliche Bedeutung zugesprochen.

Galileis Zeit galt als die Geburtsstunde der modernen Physik. Es lag Brecht daran zu gestalten, daß diese neue Zeit nicht "wie der Morgen nach durchschlafener Nacht kommt",[16] sondern des aufopfernden Einsatzes jedes einzelnen bedurfte.

Auch im ägyptischen Bühnenstück dominiert die Idee der furchtbaren Verantwortung des Intellektuellen gegenüber der Menschheit, und zwar zu dem kritischen Zeitpunkt, wo das 20. Jahrhundert zur Neige geht und wo wir an der Schwelle des 21. Jahrhunderts stehen.

---

[15] Eigene Übersetzung (S. 43f.)

[16] Vgl. Mittenzwei, Werner: Bertolt Brecht. A.a.O. S. 261.

5. Weder Brecht noch Er-Ramly hatten die Absicht, Glaubensdramen zu schreiben.

Doch fest steht, daß Brecht die Kirche als herrschenden Gedanken und Ausdruck von Obrigkeit sah. Brechts Absicht war es, die Kirche zur Zeit Galileis als herrschende Ausbeutermacht zu charakterisieren. Es lag ihm vor allem daran, die Mittel zu kennzeichen, die die Kirche benötigt, um die Masse niederzuhalten. Die Vertreter der Kirche stellt Brecht eher als rationale Politiker denn als Geistliche dar. Beweis dafür ist, was Brecht im Nachwort schrieb:

> Es entspricht der historischen Wahrheit, wenn der Galilei des Stückes sich niemals direkt gegen die Kirche wendet. Es gibt keinen Satz Galileis in dieser Richtung. Hätte es einen gegeben, so hätte eine so gründliche Untersuchungskommission wie die Inquisition ihn zweifellos zutage gefördert.[17]

Er-Ramly schneidet ein ähnliches Thema sehr kunstvoll an. Es ist bekannt, daß der Islam von Anfang an einen Religionsstaat zu gründen beabsichtigte. Der Kalif galt als rechtmäßiger Repräsentant Mohammeds. Nach 1258 hielten die Kalifen in Ägypten ein Scheinkalifat aufrecht. Mit der türkischen Eroberung Ägyptens 1517 ging das Kalifat an die Sultane von Konstantinopel über. (Dies wurde erst 1924 abgeschafft.)

Die "Hohe Pforte", der Hof des türkischen Sultans in Konstantinopel, auch die türkische Regierung, nutzte diese Tatsache aus. Sie stand daher stellvertretend für die herrschende Ausbeuterschicht, die auch ägyptische Meister, Handwerker und Künstler nach Konstantinopel holen ließ. Auch lag dieser Schicht daran, das Volk in finsterer Unwissenheit zu halten. Da der Islam den Glauben an die Vorherbestimmung der menschlichen Schicksale (Prädestination) fordert, nutzten die Herrscher die Unwissenheit und den Aberglaube der breiten Massen zu ihren Gunsten aus.

Daraus könnte man erschließen, daß auch durch die Kenntnis der Literatur eines Volkes man es in seiner Lebenswahrheit und den vielschichtigen Strömungen seiner Kultur zu verstehen vermag. Geht man zusammenfassend davon aus, daß das Drama die literarische Gattung ist, in der der Mensch als Figur zur (Aus-)Sprache kommt, daß es dazu die Form ist, die auf den "zwischenmenschlichen Bezug" baut, so findet man in ihm die echte und innere Wahrheit konkret gestaltet,

[17] Vgl. Mittenzwei, Werner: Bertolt Brecht. A.a.O. S. 274.

die für alles Dichterische eines Volkes typisch ist. Das Drama stellt den Menschen in den Mittelpunkt und berührt damit den Kern seines Wesens. Der Mensch ging - um mit Szondi zu reden - ins Drama gleichsam nur als Mitmensch. Das Wesentliche seines Daseins lag in der Sphäre des 'Zwischen'. Der Ort, an dem er zu dramatischer Verwirklichung gelangte, war der Akt des Sich-Entschließens. Die Mitwelt reagierte auf seinen Entschluß zur Tat. Daraus folgte, daß alle dramatische Thematik sich in die Sphäre des 'Zwischen' formulierte.[18] Das sprachliche Medium dieser zwischenmenschlichen Welt war der Dialog, der als deren Aussprache gilt und Träger des Dramas ist. Thematik des Dramas bilden die Konflikte, die aus dem zwischenmenschlichen Bezug resultieren.

Schriftsteller, die nach Stoffen für ihre Dramen suchen, sehen oft in der Geschichte einen fruchtbaren Boden, und zwar deshalb, weil sowohl Geschichte als auch Dichtung auf Deutungen des Lebens hinzielen. Doch ist die Beziehung zwischen Dichtung und Geschichte zu einem heiklen Problem geworden. Das Problem nämlich, wie Dichtung und Geschichtsschreibung miteinander abzuwägen sind, wurde immer wieder neu gestellt, ja sogar als beständiger Grabenkampf bezeichnet. Dies führt uns dazu, den Versuch zu unternehmen, das Gegensatzverhältnis von Geschichtsschreibung und Dichtung zu hinterfragen. Fest steht, daß am Anfang Dichtung Geschichtsschreibung, Geschichtsschreibung Dichtung war. Als man anfing, vergangenes Geschehen zu entmythologisieren, wurde das Verhältnis beider Disziplinen zu einem Problem.

Der erfolgreiche Geschichtsdramatiker der Moderne sieht es darum als seine Aufgabe, eine Antwort auf die Frage, die die Geschichte stellt, zu geben, d.h. also, daß die dramatische Geschichtsdichtung Auskunft über das, was ein Volk seinem innersten Wesen nach ist, geben soll. Es handelt sich hier, wenn es um ein bedeutendes Geschichtsdrama geht, auf keinen Fall um eine kausal erklärende Betrachtungsweise, sondern um eine symbolisch zu verstehende Neuschöpfung. Dabei kommt es im wesentlichen auf die Gestaltungsformen an. Hier gilt der Goethesche Vers:

Dann ist Vergangenheit beständig
Das Künftige voraus lebendig
Der Augenblick ist Ewigkeit.

[18] Vgl. Szondi, Peter: Theorie des modernen Dramas. 1880-1950. 4. Aufl. Frankfurt M. 1967. S. 14ff.

Es berühren und überschneiden sich im Geschichtsdrama also drei Zeithorizonte: nämlich

a) die im Drama anschaulich werdende geschichtliche Welt,

b) das von der eigenen Gegenwart bestimmte Bewußtsein und Interesse des Dramatikers,

c) das Bewußtsein und Interesse des heutigen Zuschauers (bzw. des Lesers).

Bezeichnend ist also für das Geschichtsdrama, daß man es hier mit einem Ineinander von Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft in einer "imaginativen Zeit" zu tun hat.

Walter Hinck spricht von einem Geschichtsdrama, das "den vergangenen und den gegenwärtigen Zustand so miteinander verknüpft, daß im Geschichtlichen die Gegenwart in einem vertieften Verständnis ihrer selbst und zugleich zu einem Ungenügen an sich selbst gelangt, aber auch zu einem Bild oder zur Ahnung möglicher Zukunft."[19] Fast die gleiche Ansicht vertritt A. Samīr Beibars,[20] der Verfasser einer wissenschaftlichen Arbeit auf dem Gebiet des Geschichtsdrama in Ägypten.

Er geht davon aus, daß im Geschichtsdrama sich die Vergangenheit sowohl mit der Gegenwart als auch mit der Zukunft zu verflechten habe, so daß alle drei als eins empfunden werden können. Dazu glaubt er, daß die ägyptischen Geschichtsdramatiker in der Geschichte suchen sollen mit dem Ziel, das Geschichtsdrama zum Kostüm des Zeitdramas zu machen.

Shakespeares *histories* könnte man als Exempel gelten lassen. Diese waren und sind immer noch Thema einer kaum noch zu überblickenden Fülle von Einzeluntersuchungen. Noch ist es nicht zu leugnen, daß Shakespeare aus dem geschichtlichen Kontext Bedeutungen abstrahiere, die unabhängig von der Geschichte bestünden. Die Geschichtserfahrung Shakespeares wird als eine "geschichtsunabhängige Wahrheit", quasi als eine transhistorische Bedeutungsebene betrachtet. Der Literaturkritiker S.C. Sen Gupta hob hervor:

> Shakespeare was more concerned about problems of character than about morals, but [...] he too uses the historical back-

[19] Hinck, Walter: Zur Poetik des Geschichtsdramas. In: Reinhold Grimm (Hrsg.): Geschichte im Gegenwartsdrama. Stuttgart 1976. S. 7-21. Hier: S. 14.

[20] Beibars, A. S.: Fuṣūl. Journal of Literary Critism. April - May - June 1982. S. 266ff. (Von mir übersetzt.)

> ground only to draw out meanings that are independent of history.[21]

Nachdem das Bild des Geschichtsdramas in Deutschland dargestellt wurde, sollte man als orientalischer Germanist die Frage stellen, wie ähnliche Dramen im Orient bzw. in Ägypten konstruiert sind.

Die Antwort auf diese Frage scheint deshalb interessant zu sein, weil die Literatur der sogenannten "Dritten Welt" auf dem Gebiet des Geschichtsdramas eine Besonderheit aufweist, die man aus ihrer Geschichte zu ergründen versucht.

Die Geschichtsdramen, die für bedeutende literarische Zeugnisse dieser Völker gehalten werden können, verschaffen uns ein wahrheitsgetreues Abbild ihrer Wirklichkeit. Auf diese Weise wäre ein Schritt geleistet, diese Völker sowie die vielschichtigen Strömungen ihrer Kultur zu verstehen.

Fragt man sich als erstes, was den orientalischen bzw. ägyptischen Schriftsteller allgemein dazu treibt, Geschichtsstoffe zu wählen, so findet man dafür unterschiedliche Gründe: Zum ersten sucht der orientalische Schriftsteller in der Geschichte eine befriedigende Antwort für die aus seinem eigenen Inneren aufsteigenden Fragen zu finden. Zum zweiten erfüllt der Schriftsteller sein Bedürfnis nach einer von ihm abgerückten Gegenständlichkeit. Er sieht seine Aufgabe dann darin, diese zum geprägten Ausdruck seines eigenen Wesens umzugestalten. Zum Schluß sucht der Schriftsteller seinen Stoff aus der Geschichte herauszuheben, und somit unternimmt er den Versuch, aus dem Realen etwas Idealisiertes zu gestalten. Hier könnte man einen Ansatz finden, der den Osten mit dem Westen verbindet. Daß aber die Wahl historischer Stoffe in Ägypten Besonderheiten aufweist, könnte man auf zwei Hauptgründe zurückführen:

Zum einen: Weil das moderne Drama im Orient eine eingeführte Kunst ist, die sich nicht auf eine historisch begründete Tradition stützt,[22] suchten die Dramatiker nach einer Quelle, aus der sie ihren Stoff für einheimische Dramen schöpfen können.

Der Literaturhistoriker Yūssef Neğm versucht, die Ursache dafür auf nationale, politische und soziale Gründe zurückzuführen. Zum

---

[21] Sen Gupta, S.C.: The Substance of Shakespeare's Histories. In: William A. Armstrong: Shakespeare's Histories. Harmondsworth. 1972. S. 62.

[22] Erst in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts haben syrische Schauspieltruppen, die damals eingewandert sind, das Drama überhaupt nach Ägypten eingeführt.

einen litten die meisten arabischen Länder unter dem Joch einer Fremdherrschaft, zum anderen standen die rückständigen kulturellen Verhältnisse dieser Völker ihrem Fortschritt hindernd im Wege.[23] Das Verlangen, bedeutende Ereignisse und Personen der Vergangenheit in den neuen ägyptischen Dramen zu rekonstruieren, wuchs mit dem heranwachsenden Geschichtsbewußtsein der neuen dichterischen Generationen, und damit war deren Blick um so mehr auf ihre Geschichte gerichtet. Doch fanden die meisten Dramatiker dieser Zeit in den Geschichtsdramen einen legitimen Rahmen für ihre Werke. Ihre Aufgabe bestand dann darin, den Knoten kunstvoll zu schnüren, um den sie die Elemente des Konflikts flechten konnten. Einen Beweis dafür könnte man darin finden, daß fast alle arabischen Dramatiker zu Beginn ihres literarischen Schaffens sich mit historischen Stoffen befaßt haben. Die Geschichte bietet ihnen also Handlung, Konflikt und *dramatis personae* an z.B. Farah Antons: "Sultan Saladin und das Königreich Jerusalem" und Ahmad Šauqī: "Alī Bey" (1893/1932).

In einer weiteren Phase galt der geschichtliche Stoff seiner objektiven Bestimmtheit wegen als Hilfsmittel, mit dem die Autoren ihre Ideen zu gestalten vermochten. Indem sie Stoffe aus der Geschichte wählen, beabsichtigen sie, aus dem Besonderen der Geschichte allgemeingültige Wahrheiten zu erschließen, in denen ihre Vergangenheit sich mit der Gegenwart zu einem vertieften Verständnis ihrer selbst verband.

Zum anderen aber weist die Wahl historischer Stoffe in Ägypten Besonderheiten auf, weil die ägyptischen Dramatiker glaubten, in der Bearbeitung von historischen Stoffen einen Ausweg aus dem Problem der zu benutzenden Sprache gefunden zu haben.

Seit 1847[24] tauchte das Problem der Sprache auf, was ein typisch ägyptisches Problem ist. Das Problem besteht darin, welche Sprache bei Dramen zu benutzen ist: die arabische Hochsprache oder die ägyptische Mundart.

Zu historischen Themen paßte in der Anfangsphase nur die Hochsprache, um nicht über das Gewohnte hinauszugehen, um quasi nicht lächerlich zu wirken. Ein Napoleon oder Saladin, der in ägyptischer Alltagssprache redet, würde, um mit Grillparzer zu sprechen, "der Spott aller Vernünftigen" sein. Während man die Bearbeitung hi-

[23] Negm, Yussef Mohamed: Das Drama in der modernen arabischen Literatur (1847-1914). Beyrut 1967. S. 293. (Von mir übersetzt.)

[24] Entstehung des ersten Dramas in arabischer Sprache.

storischer Dramen als Widerspiegelung des geschichtlichen Bewußtseins in Deutschland fast durch alle literarischen Epochen verfolgen kann, ist das beim ägyptischen Geschichtsdrama nicht der Fall. Damit soll aber nicht behauptet werden, daß das Geschichtsbewußtsein als solches in Ägypten nicht vorhanden war. Was da gefehlt hat, ist die Form von literarischen Werken, die es zum Ausdruck bringt. Versucht man, der Entwicklung des historischen Dramas in Deutschland (stellvertretend für Europa) und in Ägypten nachzugehen, so stellt sich heraus, daß beide einen gemeinsamen Ausgangspunkt haben könnten:

- Der antiken Geschichtserzählung Herodots gingen die mythischen Darstellungsarten der Alten Ägypter voraus.[25]
- Die neuzeitliche Überwindung der Heilsgeschichte des Mittelalters, die mit der christlichen Welt eng verbunden ist, fand deshalb keine Entsprechung im arabischen Raum, weil die arabische Dichtung mehrere Jahrhunderte in der Tradition erstarrt war.

Die orthodoxen Kreise des Islam widerstanden jedem Versuch einer Erneuerung der arabischen Literatur. Darin liegt eine der wichtigsten Begründungen, warum sich die ägyptischen Dichter bis ins 19. Jahrhundert dem Erbe des Mittelalters verpflichtet fühlten. Die Geschichte betrachteten sie aus uralten, auf dem Lande und in den Dörfern verwurzelten Traditionen sowie aus der durch den Islam bestimmten Ergebenheit in den Willen Allahs (Qaḍā' wa Qadar). Diese sorgte dafür, daß ein wichtiger Aspekt der Geschichte bzw. des Dramas, nämlich der des Konflikts, völlig gefehlt hat. Die islamischen Historiker konnten die Geschehnisse der Geschichte nur aus ihrer Oberfläche betrachten. Sie waren daher unfähig, den Dramatiker mit Stoffen zu versehen, die individuelle Vorstellungen entsprechen konnten.[26]

Die europäischen Kulturen standen dagegen der Wirklichkeit nahe, weil sie im Konflikt den Ausgangspunkt sahen: z.B. Konflikt Mensch vor zwei Pflichten, Mensch - übermächtiges Schicksal, Mensch - Wille der Götter u.a.

Da die Kunst eines Volkes von seinem kulturellen Geistesleben und Glauben abhängig ist, können wir verstehen, warum das Drama als Gattung im Osten für eine längere Zeit gefehlt hat.

Ein weiterer Sprung in die Gegenwart würde uns zu weiteren interessanten Vergleichspunkten führen: Durch die Jahrhunderte ist das

[25] S. ʿUkāša, Tarwat: Das Altägyptische Theater. Kairo 1967.

[26] Die strengen islamisch-religiösen Elemente, die dafür gesorgt haben, können ein selbständiges Thema für eine weitere Untersuchung sein.

deutschsprachige Geschichtsdrama reif geworden. Es will sich nicht als Wiederholung vorgegebener Vorlagen auffassen und auch nicht bloße Bilder ohne geschichtlichen Sinn aneinanderreihen. Das deutschsprachige Geschichtsdrama ist von den Schriftstellern der Gegenwart so logisch und geschichtsbewußt durchdacht, dazu künstlerisch bearbeitet, daß es nicht mehr für eine langweilige dialogisierte Chronik, die ein überliefertes Geschehen in Szenen setzt, gehalten werden kann: zu denken wäre an Carl Zuckmayer: "Des Teufels General" (1942-1945), Bertolt Brecht: "Mutter Courage und ihre Kinder" (1941), "Das Leben des Galilei" (1938/39 und 1943/45) sowie Max Frisch: "Wilhelm Tell für die Schule" (1971).

In Ägypten sind Versuche unternommen worden, die seit Jahrhunderten erstarrte Tradition zu durchbrechen, die lange Zeit des Winterschlafes zu beenden und das Versäumte nachzuholen.

Es steht allerdings fest, um mit Brecht zu sprechen, daß "mit großen Umwälzungen die große Zeit für die Kunst beginnt." Diese Aussage scheint auch in Ägypten ihre Gültigkeit zu haben, denn mit den 50er Jahren begann hier eine neue Entwicklung dramatischen Denkens. Ausgehend von den historischen Umwälzungsprozessen und der praktischen Veränderung der Gesellschaft entwarf eine junge Generation eine neue Dramenkonzeption. Das Verlangen, bedeutende Ereignisse der Vergangenheit durch die dichterische Rekonstruktion zurückzuholen, wuchs mit dem heranwachsenden Geschichtsbewußtsein der neuen Generation. Das Geschichtsdrama gewann daher an Bedeutung.

ʿEzz Ed-Dīn Ismāʿīl, ein bedeutender Literaturkritiker, versuchte 1980 in seiner Studie "Die Tradition im Dienste des Theaters" die Entwicklung des Geschichtsdramas in Ägypten schrittweise zu verfolgen:

1. Schritt: Wegen der Unerfahrenheit auf diesem Gebiet (des Dramas) bestand die erste Stufe des ägyptischen Geschichtsdramas darin, die Tatsachen der Geschichte zu wiederholen bzw. umzudichten. Vorbilder nahmen die ägyptischen Schriftsteller aus europäischen Stücken, sowohl formal als auch inhaltlich. Ihr Ziel bestand in dieser Phase darin, die Geschichte als solche dem Leser ins Gedächtnis zurückzurufen (z.B. Ahmed Schauqy: "Die Andalusische Prinzessin").

2. Schritt: Nach einigen Versuchen gewannen die ägyptischen Dichter an Selbstsicherheit und begannen, Stoffe aus der einheimischen Tradition dichterisch zu bearbeiten. Die aristotelische Form blieb ihnen immer noch der einzig bekannte Rahmen (z.B. Taufīq El-Hakīm).

3. Schritt: Die kritische Stellungnahme der Geschichte gegenüber kam in den letzten drei Jahrzehnten sehr deutlich zum Ausdruck. Die Generation, die die Zügel des literarischen Schaffens in den Händen hat, ist aufgeklärt, weil sie sich auf eine wissenschaftliche Basis stützt. Der Reiz historischer Stoffe liegt für sie, wie wir zu zeigen versucht haben, mehr in der Tatsache, daß sie der Geschichte ihres Volkes den Spiegel vorhält. Die gegenwärtigen Geschichtsdramen sind nicht nur verzierte Chroniken, sondern leisten eine dramatische Bearbeitung und damit die Idee der Geschichte wiedergebende Behandlung. Als beispielhaft nennen wir z.B. ʿAbd Er-Raḥmān Šauqī: "Al Fatā Mahrān", Maḥmūd Diāb: "Bāb El-Futūḥ", Alfred Farağ: "Soleimān el-Ḥalabī" und Farūq Ǧuēida: "Dimā' ʿalā Sitār ek-Kaʿba".

Damit kann behauptet werden, daß heute in Ägypten Geschichtsdramen geschrieben werden, die den europäischen ebenbürtig sind. Sie haben gemeinsam, daß sie Gestalten und Ereignisse darstellen, die über das Geschichtliche hinaus zur Idee oder zur geschichtlich unabhängigen Wahrheit hinreichen. In den modernen Geschichtsdramen geht es zusammenfassend nicht um die historisierende Wiederbelebung vergangener Prozesse, nicht um die Wiederholung der Geschichte.

Die Geschichte wird vielmehr zum Darstellungsmedium der Gegenwart des Dramatikers, der den historischen Stoff um die Ortsbestimmung der eigenen Zeit willen ergreift. Die Vielfalt der äußeren Wirklichkeit ist weitgespannter als der Inhalt der Dichtung. Der Dichter ordnet und deutet unter dem Gesetz der Erfahrung Gegenwart und Vergangenheit. Er modelliert Geschichte, um seine aus vergangenem Geschehen gewonnenen Erfahrungs- und Erlebnismuster lesbar und erklärbar zu machen. Wie es wirklich gewesen ist, vermag auch der nicht zu wissen, nur, wie es gewesen sein muß, wenn seine Erfahrung wahr ist.